Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät der Königlichen vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg vorgelegt von Friedemir Graf von der Recke-Volmerstein aus Dresden. Halle a. S. 1912.

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde einer hohen philosophischen Fakultät der Königlichen vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg vorgelegt von Friedemir Graf von der Recke-Volmerstein aus Dresden. Halle a. S. 1912.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Die Steinepitaphien der Renaissance in Breslau.

Inhaltsangabe.

VORWORT.

EINLEITUNG mit Anhang über die Entwicklung der Renaissanceornamentik in Breslau.

HAUPTTEIL:

a) Vielfigurige Relieftafeln unter süddeutschem (Nürnberg und Niederbayern) Einfluss

1. Gruppe des Jenckwitz-Epitaphs 1515—20
2. Gruppe des Hemerdey-Ep. 1496—1500
3. Gruppe des Rindfleisch-Ep. 1505—1510
4. Gruppe des Saurmann-Ep. 1508 u. 1509
5. Gruppe des Ribisch-Ep. 1533—1539
6. Epitaph Pockwitz 1505

b) Einfigurige Grabsteine

1. Epit. Haugwitz 1512
2. Epit. Osualdus 1512

c) Aus Belgien importierte Epitaphien

1. Epitaph Büttner circa 1560
2. Epitaph Baudis circa 1560.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544701_0075

Vorwort.

Die Kirchen Breslaus bieten im Vergleich mit anderen deutschen Kirchen eine fast überreiche Fülle von Grabmälern aus allen Jahrhunderten. Besonders reich ist das 16. Jahrhundert vertreten. Es sind keine Meisterwerke darunter, jedoch unter den vielen minderwertigen Arbeiten auch zahlreiche, die das Mittelmafs überschreiten und einer genaueren Untersuchung wohl wert sind. Eine zusammenhängende Arbeit über die Breslauer Grabplastik, sei es auch nur über eine bestimmte Periode, gibt es nicht. Lutsch hat in seinen Kunstdenkmälern Schlesiens die hauptsächlichsten angeführt und ausserdem sind von einheimischen Gelehrten einzelne Grabmäler besprochen worden. Diese Artikel aber finden sich in verschiedenen Zeitschriften zerstreut vor. Alle Bemühungen, für die zahlreichen Grabmäler aus dem 16. Jahrhundert auch nur einen Meisternamen zu entdecken, sind bisher so gut wie erfolglos gewesen. Es ist dies ein reiner Zufall, der wohl darauf zurückzuführen ist, dass in den Breslauer Kirchen die meisten Epitaphien im Laufe der Jahre ihren Ort innerhalb der Kirchen gewechselt haben. Sie sind dann an einer anderen Stelle eingemauert worden und

infolgedessen gerade die äusseren Partieen, an denen die Bildhauer ihre Meisterzeichen anzubringen pflegten, teils mit eingemauert, teils durch den Transport beschädigt worden. Man ist früher der Ansicht gewesen und ist es wohl auch noch jetzt teilweise, dass die meisten Werke von italienischen Künstlern oder wenigstens unter stark italienischem Einfluss ausgeführt worden seien. Dies ist ebenso falsch wie die Meinung, dass wir es ausschliesslich mit Werken einer einheimischen Schule zu tun hätten. Der Zweck dieser Abhandlung soll nun der sein, neben einer stilkritischen Besprechung und Ordnung der Epitaphien auch auf diese Frage näher einzugehen.

Einleitung.

Das Epitaph als Einzelgebilde, als freistehende Plastik feiert mit dem Absterben der Gotik seine Entstehung. Schon in der Spätgotik fängt die figürliche Plastik an, sich von der Architektur zu lösen. Bis dahin waren die Grabdenkmäler mit in die Architektur eingeordnet und bildeten einen Bestandteil des Ganzen. Mit dem Eindringen der Renaissance wird es anders. Das Epitaph verlangt nicht mehr nach einer Anlehnung, nach einer Unterstützung, es füllt allein seinen Platz aus und wird infolgedessen fast wahllos angebracht, wo gerade ein Raum dafür frei ist, an den Wänden, Pfeilern, aussen und innen in gleicher Weise. Es entsteht hiermit das sog. Hängeepitaph, das im 16. Jahrhundert in Breslau durchgängig üblich ist, bis auf einige grosse Prachtgräber, die infolge ihrer Schwere einer starken Stütze bedürfend, auf dem Boden ruhen. Das Material der Grabmäler ist, abgesehen von den nicht selten vorkommenden Bronzegrabplatten, meistens Sandstein, es wird aber auch häufig roter Salzburger Marmor verwandt. Gegen Ende des 16. Jahrhunders treten ausser diesen Steinarten noch besonders Serpentinstein und kostbare Marmorarten hinzu. Auch die Verwendung von Alabaster ist sehr

beliebt. Die Frage, in welches Jahr wir die ersten Spuren der eintretenden Renaissance in Breslau setzen können, ist nicht so leicht zu beantworten. Sicher ist jedoch, dass Breslau zu den Städten des nördlichen Deutschlands gehört, in denen die neuen Formen verhältnismässig früh Eingang fanden. Diese frühzeitige Aufnahme hat es wohl seiner Bevölkerung zu verdanken, deren führende Teile meist aus wohlhabenden Kaufleuten bestanden, die in enger, kommerzieller Verbindung mit den süddeutschen Städten, besonders Nürnberg und Augsburg, standen und deren Beziehungen weit über die Grenzen hinaus bis nach Italien hineingingen. Um die Wende des Jahrhunderts tritt eine Blüteperiode für die Stadt ein. Der Reichtum der Familien wächst und mit ihm das Bedürfnis nach Wohlleben und Kultur. Auch die bald darauf eintretende Reformation konnte in dieser Beziehung nur fördernd wirken und so finden die neuen Formen eine schnelle und verständnisvolle Aufnahme.

Da das Ornament bei den Breslauer Grabmälern eine nicht unwichtige Rolle spielt, so soll hier die lokale Entwicklung desselben im 16. Jahrhundert in aller Kürze besprochen werden.

Etwa gegen 1515 zeigen sich bei den Breslauer Grabmälern die ersten deutlichen Spuren der Renaissance-Ornamentik, wenn auch anfangs noch recht zaghaft und unsicher. Der ornamentierte Pilaster tritt an Stelle der astartigen seit-

lichen Einrahmung und der darauf sich aufbauende Astwerkbaldachin weicht dem geraden Gesimsabschluss oder dem runden Renaissancebogen mit verzierten Zwickelfeldern. Vielleicht zeigen die Pilaster-Verzierungen am Epitaph Jenckwitz am besten, in welcher Weise der Uebergang von der Gotik zur Renaissance sich gestaltet. Das System der sich immer wieder schneidenden Ranke ohne Mittelachse ist geblieben und auch das Blattwerk hat, obwohl es sich schon dem Renaissance-Akanthusblatt nähert, noch immer den etwas krautartigen Charakter des gotischen Distelblattes. Ebenso hat die Wurzel, aus der die Ranke emporsteigt, noch kein festes Fundament, sondern wird noch in gotischer Weise aus astartigen Verschlingungen gebildet.*) Die Verteilung des Ornaments jedoch auf die Fläche mit der verhältnismässig starken Umrahmung ist schon vollkommen im Sinne der Renaissance durchgeführt und nur in den Einzelformen bleibt man noch im gotischen Gefühl stecken. So schwankt man noch einige Zeit unsicher hin und her, indem das gotische Formgefühl immer noch nachklingt. Für das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts fehlt es leider an Beispielen und erst aus der Mitte der 30er Jahre besitzen wir Werke (Epitaph Rybisch und Sauer), wo die neueindringenden Renaissance-

*) Man vergleiche etwa damit das Rankenmotiv auf Dürers Stich aus dem Marienleben von 1504: Joachim und Anna unter der goldenen Pforte.

formen in verständnisvoller Weise verarbeitet sind. Die Pilasterverzierungen zeigen die Hauptprinzipien der Renaissancehochfüllung: starke Betonung der Mittelachse und strenge Symmetrie. In bunter Weise wechseln einander die hauptsächlichsten Ornamentmotive ab: wie Trophäen, Tafeln, Füllhörner, Delphine, Baluster, Vasen, Medaillons etc. Aus den früher schwer zu charakterisierenden Blattgebilden ist ein Blatt geworden, das teils an das Burckmaiersche, teils an das Aldegreversche Hopfenblatt erinnert und es entstehen artischockenartige Blütengebilde, die einen fetten, fleischigen Eindruck machen. Die Zwickel werden mit Medaillons ausgefüllt und von der Mitte der Bögen hängen Früchtekränze und Festons herab. Diese Art des Ornaments, die im Grunde auf italienische Vorbilder zurückgeht, dem deutschen Empfinden aber durch süd- und westdeutsche Künstler näher gebracht, und so umgeformt nach Norddeutschland verpflanzt worden ist, hält sich in Breslau bis in die 50er Jahre hinein. Ein Beispiel aus dieser Zeit ist das Epitaph Schebitzki (1550) an der Magdalenenkirche. Die Ornamentierung der Pilaster des sonst nicht bedeutenden Grabmals sind eine direkte Kopie nach einer Dolchscheide Aldegrevers.*) Gegen Ende der 50er Jahre tritt dann in Breslau durch

*) Albert Brinckmann: Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. S. 77. Abb. Lutsch: „Bildwerke schles. Kunstdenkmäler" Taf. 59 1.

das Auftauchen eines neuen Ornamentmotivs, des Rollwerks und all seiner Begleit- und Folgeerscheinungen ein vollständiger Umschwung ein. Das dekorative Element dominiert weitaus. Den Hauptbestandteil des Epitaphs bildet die Umrahmung, die selbst reich ornamentiert ist und durch unzählige Aufbauten, Bekrönungen und Anhängsel noch bereichert wird. Das rein Plastische tritt zurück. Architektur und Ornament beherrschen das Ganze und es tritt somit eine gewisse Mittelmässigkeit in das plastische Schaffen dieser Zeit. Es fehlt jede Monumentalität. Der Grund hiezu ist wohl in dem ungeheuren Einfluss zu suchen, den damals der Ornamentstich ausübte. Ganze Schulen von Ornamentstechern bildeten sich sowohl in Süddeutschland (besonders Augsburg), wie auch in Holland und sandten ihre Produkte in alle Gegenden. Für Breslau kommt besonders Holland in Betracht.

Das Epitaph des Ratsherrn Simon Ashelm vom Jahre 1559 ist das früheste Beispiel für das auftretende Rollwerk in Breslau. Leise Spuren davon sind z. B. schon in dem oben umgeschlagenen Wappen des Sauer-Denkmals zu entdecken, das allerdings schon vom Jahre 1535 stammt. Es liegen jedoch hier direkte Kopien nach italienischen Wappenschildern vor, die ja vielleicht die ersten Gegenstände gewesen sind, bei denen ein Ansatz zum Rollwerk vorhanden ist.

Hier in Breslau, wie auch sonst anderwärts, tritt das Rollwerk zuerst, seiner Grundidee folgend, an Rahmen und Kartuschen auf, so auch bei dem obengenannten Epitaph Ashelm, wo es den Rahmen zu einer Inschriftplatte bildet. Die weitere Ausbildung des Rollwerks, die besonders in Uebereinanderlegen und Durcheinanderstecken der Rahmen beruht, sehen wir am besten an der Krappschen Wappentafel und an dem Grabmal Schilling vom Jahre 1563, wo ausserdem noch das groteske Element in Gestalt von Tier- und Menschenköpfen hinzutritt. Früchte und Blumen zu Buketts arrangiert, füllen die leeren Stellen. Besonders beliebt sind auch um diese Zeit die Karyatiden. Sie haben die ornamentierten Pilaster oder die einfache Säule abgelöst und halten sich bis in die 70er Jahre hinein. Von da ab geht man wieder zur Säule zurück. Pilaster werden kaum mehr verwandt. Die Säule wird am unteren Teil des Schaftes häufig mit kleinen zierlichen Guirlanden umlegt, die von einem Löwen- oder Frauenkopf zusammengehalten werden. Teilweise sind diese Säulenverzierungen so fein und scharf ausgeführt, dass man an Goldschmiedearbeiten denken könnte.*)

Das Beschlagwerk, das ja eine Folgeerscheinung des Rollwerks ist und mit diesem fast gleichzeitig auftritt, ist in Breslau wenig angewandt worden; während eine Verbindung des

*) Vgl. Epitaph Grato von Kraftheim: Elisabethkirche 1585.

ersteren mit der Maureske, die sog. flache Netzmaureske ein beliebtes Dekorationsmittel geworden ist. Besonders in den 80er Jahren tritt sie häufig auf. Grosse und kleine Flächen werden damit gleichsam übersponnen. Besonders beliebt ist sie zur Dekorierung der leeren Flächen der tumbaartigen Ausbauten.*)

Alle Arbeiten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts machen im Gegensatz zu denen aus der ersten Hälfte einen mühelosen selbstverständlichen Eindruck. Man hatte allmählich eine grosse Routine in diesen Dingen bekommen. Die Beherrschung der Perspektive galt den Künstlern aus dieser Periode als etwas Selbstverständliches und ebenso war ihnen die Symmetrie in Fleisch und Blut übergegangen.

In den bisher angegebenen Bahnen geht dann das Ornament, ohne dass wesentliche neue Elemente hinzugekommen wären, bis in das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts weiter, bis dann die ersten Vorboten des sogenannten Knorpel- oder Ohrmuschelstils auftreten.

Gruppe des Jenckwitz-Epitaphs.

Das Epitaph Jenckwitz**) an der Nordostecke der Elisabethkirche wird allgemein als das

*) Vgl. Epitaph Bonaventura Han. 1585.

**) Grösse 115 : 160. Abb.: Lutsch Bildwerk schles. Kunstdenkmäler Taf. 73.

erste Werk angesehen, welches deutliche Spuren der Renaissance trägt. Die Inschrift

An° 1488 obyt honest. Petrus
Jenckwitz Appolonia uxor 83

lässt also vermuten, dass das Denkmal nicht viel später als 1488 entstanden ist und es ist auch bisher an jenem Datum festgehalten worden. Wenn diese Jahreszahl stimmte, so wäre tatsächlich für Breslau dieser Zeitpunkt ein erstaunlich früher und es fiele uns schwer, in Nürnberg oder anderen süddeutschen Städten eine Parallele herbeizuführen.

Das Epitaph ist ein Hochrelief aus Sandstein und stellt die Kreuzigung dar. Rechts und links zwei ornamentierte Pilaster, oben ein einfacher Querbalken, unten in der Höhe der Pilastersockel 4 Wappen mit Helmschmuck und darunter eine Inschrifttafel in Minuskelschrift. Rechts neben der Inschrifttafel, mit den Pilastersockeln zusammenhängend ist ein Totenkopf und links eine Sanduhr angebracht. Das Relief selbst, die Kreuzigung darstellend, mit Maria und Johannes zur Seite des Kreuzes, entbehrt nicht einer gewissen Grandiosität. Christus hängt verhältnismässig tief am Kreuz, sodass sein Kopf nicht einmal den Querbalken berührt. Der Kopf ist leicht nach links geneigt. Auffallend ist das Einziehen des Brustkorbes und die starke Betonung der Rippen, sowie der tiefe Einschnitt in der Hüftengegend; alles Reminiszenzen aus dem 15. Jahrhundert. Das Lenden-

tuch ist in vielen parallel laufenden Falten um den Körper gelegt, an der linken Seite einmal verknotet und läuft rechts und links in wirbelnde Enden aus. Die Beine sind leicht einwärts gebogen, sodass sich die Kniee fast berühren und gehen dann in starkem Schwung bis zum Kreuzungspunkt der Füsse.

Maria und Johannes stehen in Frontalstellung unter dem Kreuz. Es sind zwei in Gebärden und Gewandung starkbewegte Figuren. Maria hat die Hände in Ergebung über der Brust gekreuzt und blickt trauernd in die Ferne, während Johannes in grosser Erregung zu Christus aufblickt und die Hände verzweiflungsvoll vor der Brust ringt.

Wie schon oben bemerkt wurde, ist die Entstehung dieses Epitaphs in das Ende des 15. Jahrhunderts, gegen 1490, gesetzt worden und als Beispiel für das besonders frühe Eindringen der Renaissance in Schlesien hingestellt worden.*)

Sowohl der Gewandstil der Figur als auch das Ornament der Pilaster und nicht zuletzt die Helmverzierungen der vier unten angebrachten Wappen können den Gedanken an eine Entstehung vor 1500 nicht aufkommen lassen. Bei näherer Untersuchung nämlich ergeben sich soviel Momente, die gegen diese Annahme sprechen, dass wir das Entstehungsdatum wohl be-

*) Lutsch und Luchs setzen das Epitaph in die 90er Jahre. Lübke: Gesch. d. Renaissance in Deutschland Bd. II S. 158, sagt in einer Anmerkung: „So auffallend früh das Datum ist, so liegt doch kein Grund vor, es anzuzweifeln."

deutend hinabsetzen müssen und zwar mindestens in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gegen 1515.

Im ausgehenden 15. Jahrhundert fallen die Stoffe in grossen schweren Falten herab; scharf kontrastierte Faltenhöhen und -tiefen sind das Hauptmerkmal dieser Zeit. Die Brechungen der Falten sind scharf und eckig und treten besonders da auf, wo sie folgerichtig sind, also z. B. an der Armgegend und dort, wo die Gewänder auf die Erde aufstossen. Sehen wir die Gewänder unseres Epitaphs an, so finden wir zwar auch hier teilweise noch grosszügige Falten, besonders bei Johannes. Die Knickungen der Falten haben jedoch bereits etwas Rundliches, Weiches bekommen und es sind die kleinen, dreieckigen Einknickungen auf den Faltenrücken hinzugekommen, die ein Charakteristikum des angehenden 16. Jahrhunderts sind. Sie entwickeln sich später noch weiter und spielen sowohl in der Plastik wie in der Graphik eine grosse Rolle.

Was die Dekoration der Pilaster anlangt, so sind wohl auch hier die Zweifel an der frühen Entstehungszeit berechtigt. Man muss zugeben, dass die Ranke an sich noch auf das 15. Jahrhundert hinweisen könnte, allein der straffe Aufbau der Ranke und vor allem die Art und Weise, in der dieselbe eingerahmt ist, sowie die Bildung der Sockel setzen schon ein sehr starkes Gefühl für Renaissance voraus. Selbst

in Augsburg und Nürnberg kommen derartige Ornamente erst in den ersten Jahren des Jahrhunderts vor. Man denke etwa an die noch weniger vorgeschrittenen Rankenmotive auf einigen Blättern (1504 und 1506) in Dürers Marienleben.

Als drittes Moment gegen die frühe Datierung kommen dann die vier Wappen mit Helmschmuck am Sockel (das zweite von links ist das Jenckwitz'sche) in Betracht. Ein Vergleich dieser Blattgebilde mit denen der Pilasterranke ergibt sofort, dass es sich hier um ein sehr stark entwickeltes Akanthusblatt handelt, wie wir es selbst in ganz Deutschland um 1500 vergeblich suchen würden. Schon allein wegen der damit verbundenen technischen Schwierigkeit wird man derartig reiche Helmverzierungen erst in späterer Zeit finden und dann noch meistens in Holz ausgeführt. Wenn auch die Spätgotik technisch ausserordentlich geschickt war, so musste man sich mit dem Eindringen der Renaissance doch erst an die neuen Formen der Ornamentik gewöhnen und erst allmählich kam die alte Geschicklichkeit wieder. Unter Dürers zahlreichen Wappenstichen und Holzschnitten, an denen man die Entwicklung des Helmblattes gut verfolgen kann, wird man kein derartig entwickeltes Blatt vorfinden. Auch die runden Ausschnitte am oberen Rand der Wappenschilde weisen auf eine spätere Zeit. — Nach dieser Darlegung ist das Epitaph, wie schon

oben angegeben wurde, ungefähr in die Mitte des 2. Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts zu setzen.

Epitaph Krapp.

Demselben Meister möchte ich ein Epitaph zuschreiben, das sich ebenfalls aussen an der Südseite der Elisabethkirche befindet. Es besteht aus einer einfachen, rechteckigen Hochreliefplatte oben mit rundlichem Abschluss. Das Ganze ist von einer teigartigen Wolkenmasse umrahmt. Oben ist Christus in der Glorie mit Engeln und anbetenden Personen dargestellt, darunter die Figuren des Stifters mit seiner Familie.

Christus thront als Weltenrichter frontal auf der Weltkugel mit segnender Rechten und abwehrend ausgestreckter linker Hand. Brust und Füsse sind unbekleidet. Ueber den Schultern liegt ein langer Mantel, der von rechts nach links über den Schoss geworfen ist. Neben seinem Haupte ist rechts ein Schwert, links eine Lilie, auf beiden Seiten daneben posaunenblasende Engel, die aus den Wolken hervorkommen. Darunter zu Füssen des Heilands Maria und Johannes in knieender Profilstellung und um sie herum gruppiert die zwölf Apostel. In der Mitte unter der Weltkugel bläst Michael zur Auferstehung.

Vergleicht man die Christusfigur mit der des Jenckwitz-Epitaph, so sind schon im Kopftypus gewisse Aehnlichkeiten vorhanden. Ich möchte auf die starke Betonung der Unterlippe und auf die am Ende etwas dickliche Nase hinweisen. Auch die Partie oberhalb des Bauches mit den vortretenden Rippen weist grosse Analogien auf. Die Kopftypen der beiden Marien haben eine gewisse Aehnlichkeit und sehr auffallend ist die Verwandtschaft des Kopfes des Johannes mit dem des jungen Mannes, der hinter Maria kniet; derselbe derbe fast etwas grimmassenartige Ausdruck und dieselbe vorgestreckte Kopfhaltung. Auch die Haartracht ist eine gleiche. Die sonst überall platt anliegenden Haare bilden an der Stirn kleine Löckchen und fallen über die Ohren in reichen, etwas abstehenden Locken herab. Besonders auch weisen die Gewänder der Figuren eine grosse Aehnlichkeit untereinander auf. Bei Maria hier wie dort das grosse Kopftuch, das gleich einem Kragen über die Schulter herab fällt, und darunter schliessen sich dann die grossen bauschigen Aermel an. Bei beiden Männern derselbe grosse Ueberhang, der gleich mächtigen Flügeln an den Armen zurückgeschlagen ist. Sehr ähnlich ist auch die Faltengebung. Bezeichnend ist ferner für den Meister die häufige Brechung der Faltenrücken durch kleine dreieckige Knitterungen, die besonders bei der Maria des Jenckwitz-Epitaphs und beim Christus die-

ses Epitaphs zu Tage treten. Was die Datierung anlangt, so möchte ich die beiden Werke ungefähr gleichzeitig setzen; vielleicht das Jenckwitzsche um ein bis zwei Jahre früher. Bei dem letzteren treten die Knitterungen an den Faltenrücken noch nicht so stark auf und es ist noch eine gewisse Grosszügigkeit in den Falten vorhanden.

Der zu dem Krapp-Denkmal gehörige Sockel mit vier Wappen und Kartuschenwerk stammt aus einer viel späteren Zeit und wird noch später besprochen werden.*) Da die dazu passende Inschrifttafel fehlt, so sind wir genötigt, zur Ermittlung des Stifternamens die oben zu Füssen der Familie angebrachten Wappen zu Hülfe zu nehmen. Es sind die Wappen der Familien Krapp und Falkenhayn; aus letzterer stammte seine Frau.

Wenn wir dieses Epitaph etwas später**) setzen als das Jenckwitz-Denkmal, so mag es vielleicht befremdlich erscheinen, dass nicht auch hier eine Umrahmung in Renaissanceart angebracht ist. Ich vermute denn auch, dass sich eine solche daran befunden hat, dass sie aber im Laufe der Zeit verloren gegangen ist. Da ja auch der Sockel mit Inschrift nicht mehr vorhanden ist, so ist wohl anzunehmen, dass auch

*) Auch das schmale Sockelstück mit Arabesken gehört zu dem späteren Teil.

**) Lutsch, Textbd. z. Bildwerk schles. Kunstdenkmäler S. 59, setzt dieses Epitaph, offenbar durch den unteren späteren Teil verführt, in die 70er Jahre des 16. Jahrh., was unmöglich ist.

dieses Denkmal, wie so viele andere, im Laufe der Jahre recht hart mitgenommen worden ist (die Kirche hat mehrere Brand- und Einsturzkatastrophen erlitten).

Auch das Grabmal der Margarete Jrmischin*) († 1518) ist allem Anschein nach ein Werk dieses Künstlers; jedenfalls gehört es in seine Nähe. Das Relief wird eingerahmt von einem Portal; man denkt sofort an die goldene Pforte in Dürers Marienleben. Die innere Leibung des Bogens ist mit einem sich immer wiederholenden, quer gestellten, palmettenartigen Akanthusblatt dekoriert, während sich nach innen ein Zahnschnitt daran anschliesst. Das Bogenfeld füllt eine auffallend schwere Blattguirlande aus und die Zwickelfelder sind durch grosse Engelköpfe mit Flügeln belebt. Das Relief selbst stellt den Abschied Christi von seiner Mutter dar. Unten kniet die Familie der Verstorbenen; links der Gatte mit vier Söhnen, rechts sie selbst mit drei Töchtern, darunter befindet sich eine Inschrifttafel folgenden Inhalts:

> Margareta Jrmischin Goldslaerin allhie begraben, ist gestorben am Suntagen nach Katarine im Jar 1518. Bit Got vor sie und ihr gschlet.

Bevor wir auf den Stilcharakter des Werkes eingehen, müssen noch einige Worte über die dargestellte Szene gesagt werden. Sowohl Lutsch,**)

*) Abb. Lutsch: Bildwerk schles. Kunstdenkmäler Taf. 73.
**) Lutsch: Kunstdenkmäler der Stadt Breslau S. 193.

wie Lübke*) halten die Szene für die Begegnung des Auferstandenen mit den Frauen. Nach Ev. Johannes Kap. 16 V. 9—12 ist jedoch Christus den Frauen einzeln erschienen und zwar zuerst der Maria Magdalena, der er ja die Worte „noli me tangere" zuruft. In unsere Darstellung sind nun neben drei Frauen, Maria, Martha und Maria Magdalena, noch drei Männergestalten, allem Anschein nach wohl Apostel, anwesend.**) Zudem ist die Art und Weise, mit der der Heiland und Maria in schmerzlicher Rührung Hände und Arme ineinander legen, nicht gut mit einem vorausgegangenen noli me tangere in Einklang zu bringen; eine Tatsache, die wohl die oben erwähnte Deutung genügend widerlegt. Man möchte die Darstellung vielmehr für den Abschied Christi von seiner Mutter halten;***) eine Szene voll rührender Züge, die ja gerade für dieses Grabmal, das ein Ehegatte seiner frühverstorbenen Frau hat setzen lassen, besonders gut passen würde und die auch sonst in dieser Zeit zu den häufig dargestellten Szenen gehört.

Auf der bekannten Rosenkranztafel des Veit Stoss†) befindet sich eine Darstellung der-

*) Lübke: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Bd. II. S. 160.

**) In den zwei vorderen Gestalten können wir wohl Petrus und Johannes wiedererkennen.

***) Der Abschied Christi von seiner Mutter hat am Tage vor Gründonnerstag stattgefunden, wird aber in keinem der Evangelien erwähnt.

†) s. Josephi: Die Werke plastischer Kunst im Germanischen Museum, Taf. 30.

selben Szene. Auch hier ist Maria in Begleitung zweier Frauen, während im Hintergrunde drei Apostel unter einem Torbogen stehen. Sie sind im Begriffe, wegzugehen. Dies stimmt ikonographisch vollständig mit unserer Darstellung überein. Hier hat sich der eine Jünger sogar schon zum Gehen gewandt, was durch das Uebergreifen seines Armes über die Portalleibung deutlich zum Ausdruck kommt. Auch Adam Kraft*) hat dieselbe Szene auf einem Relief des Sakramenthäuschens zu St. Lorenz in Nürnberg zur Darstellung gebracht. Hier ist allerdings Christus schon im Weggehen begriffen und Maria ist vor Schmerz in die Kniee gesunken. Wichtig für unsere Darstellung ist nur, dass sich auch hier drei Frauen in Begleitung der Maria befinden und dass die drei Jünger etwas abseits stehend auf ihren Herrn warten.

Ein Vergleich dieses Epitaphs mit den zwei vorhergehenden zeigt uns, dass sich der Meister inzwischen merklich weiter entwickelt hat. Man hat das Gefühl, als sei das Material ein härteres geworden und infolgedessen eine subtilere Arbeit nötig gewesen. Fast könnte man denken, das Epitaph sei aus Bronze.

Auffällig ist hier die Häufung der bauschigen Hängefalten; sie finden sich auch auf dem vorhergenannten Epitaph, nur in etwas gemässigterer

*) Abb. bei Berthold Daun: A. Kraft S. 110. Dieselbe Szene ist auch auf einem Epitaph des Loy Hering dargestellt. Abb. bei Felix Mader: Loy Hering S. 67.

Art. Die knitterigen Falten in der Gewandung haben zugenommen und stehen im Gegensatz zu den faltenlosen Partieen, die deutlich einen Körperteil durchscheinen lassen. Der Künstler übertreibt hierin fast etwas und nimmt es auch mit der Richtigkeit der unter der Gewandung liegenden Körperteile nicht so genau.

Die Kopftypen sind lebendiger geworden und haben das etwas Stereotype, was besonders bei den Köpfen des Krappschen Epitaphs zu Tage trat, verloren. Besonders die Köpfe Christi und seiner Mutter sprechen im Ausdruck die grosse Rührung aus, die beide beseelt. Einer so tief gefühlten Darstellung des seelischen Ausdrucks wird man in diesem Jahrhundert in Breslau kaum wieder begegnen.

War schon in der Gewandung, in der freieren Komposition und der Darstellung der Szene ein grosser Fortschritt zu verzeichnen, so ist dies in demselben Mafse bei der Umrahmung der Fall. Wir haben schon ein ganz ausgeprägtes Renaissanceportal vor uns. Das Motiv der aufsteigenden Ranke, sonst die übliche Portaldekoration, ist hier ganz ausgeblieben und das an dessen Stelle getretene, quer gestellte und sich immer wiederholende Palmettenblatt beweist, dass der Künstler mit dem gotischen Formgefühl vollständig gebrochen hat. Nicht ganz geglückt ist ihm die Blattguirlande, welche die Lünette ausfüllt.

Die Entstehung dieses Epitaphs wird man

kurz nach dem in der Inschrift angegebenen Todesdatum ungefähr in das Jahr 1519 oder 1520 setzen können.

Von dem Meister dieser drei Epitaphien, die mit zu den besseren Arbeiten gehören, die wir in Breslau aus dem angehenden 16. Jahrhundert besitzen, wissen wir leider nichts. Jedoch weisen einige andere um die Wende des Jahrhunderts entstandene Epitaphien (ihre Besprechung folgt noch) in Gegenden von Deutschland, die für die ganze folgende Zeit für Breslau von höchster Wichtigkeit sind, nämlich nach Nürnberg und in das süd-östliche Bayern. Es gab damals zwei grosse Verkehrswege, die Schlesien mit den südlichen Teilen Deutschlands und weiterhin mit Italien verbanden. Der eine Weg ging, in Augsburg beginnend, über Nürnberg und Sachsen nach Breslau, der andere kam aus dem südöstlichen Bayern (Niederbayern) und ging von Salzburg über Passau, Böhmen (Prag) nach Schlesien hinein. Auf diesen beiden grossen Handelswegen kamen die neuen Anregungen, die Breslau in seiner Kunst bedurfte und auch bereitwilligst aufnahm, aus dem weiter vorgeschrittenen Süden Deutschlands nach Schlesien. Diese beiden Faktoren in der Breslauer Kunst, einerseits der fränkische (Nürnberg) Einfluss, andererseits der Einfluss von Niederbayern (Passau) sind in der Renaissancezeit mafsgebend und es wird sich gerade unter den Epitaphien der ersten Hälfte des

Jahrhunderts kaum eine Arbeit finden, wo nicht einer dieser beiden Einflüsse geltend gemacht werden könnte.

Die eben besprochene Gruppe des Jenckwitz-Epitaph hat vielleicht mit Nürnberg weniger zu tun, dagegen erscheint mir ein Zusammenhang mit Niederbayern zweifellos. Ganz abgesehen davon, dass wir in Breslau in dem Pockwitzschen Epitaph*) ein sicheres Werk eines Passauer Meisters besitzen, was ja schon allein einen weiteren Zusammenhang mit dieser Gegend glaubhaft erscheinen lässt, kommen für die Gruppe des Jenckwitz-Epitaph noch andere Punkte hinzu, die auf dieselbe Spur führen. So kommen z. B. Reliefgruppen mit dem Crucifixus und Maria und Johannes zur Seite gerade in Niederbayern, also etwa der Gegend zwischen Passau und Salzburg, besonders häufig vor, während sie als Grabplatte gedacht, in anderen Gegenden Deutschlands, auch in Franken, verhältnismässig wenig vorkommen. Auch die ganze Art des Aufbaues, die Anordnung der Figuren und der Reliefstil selbst weisen Analogien mit der Art des Jenckwitz-Epitaphs auf. Es sollen hier von den unendlich vielen Epitaphien nur zwei angeführt werden, die sich im Nationalmuseum in München befinden und aus Niederbayern stammen. Bei aller sonstigen Verschiedenheit kann man doch vielleicht in dem etwas derben auf-

*) Vgl. S. 48.

geregten Stile und im einzelnen, besonders in der Art der Gewand- und Lendenschurzbehandlung einige Berührungspunkte herausfinden, die die Annahme berechtigt erscheinen lassen, dass die Kunst des Breslauer Meisters mit dieser Gegend in Zusammenhang steht.

Ein zweites Moment ist die Faltenbehandlung und die starke Betonung der Körperformen unter dem Gewand bei unserem Künstler, Motive, die stark an die Arbeiten eines niederbayrischen Bildhauers erinnern; es ist der Meister von Altötting.*) Ein Vergleich der Christusfigur beim Epitaph Irmischin mit der Philippusfigur von der Türe der Stiftskirche in Altötting zeigt entschieden eine grosse Verwandtschaft. Hier wie dort die zahlreichen bauschigen Hängefalten, die durch viele kleine Knitterungen unterbrochen werden; in beiden Darstellungen das stark hervortretende linke Bein mit derselben Knickung im Kniegelenk. Auch in der Faltenbehandlung bei den weiblichen Personen treten Aehnlichkeiten zu Tage.

Die Figuren von der Stiftskirche zu Altötting sind ca. 1514 entstanden, während unser Epitaph ungefähr in die Jahre 1519 oder 1520 zu setzen ist. Es stünde also auch zeitlich der Annahme kein Hindernis entgegen, dass der Schöpfer des Breslauer Epitaphs mit der niederbayrischen Schule in Zusammenhang steht.

*) Ph. M. Halm: Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister. München 1905.

Wir sind hiermit schon tief ins 16. Jahrhundert hineingeraten. Es erübrigt aber noch, einiger Werke zu gedenken, die sich auf den Zeitraum von 1496 bis 1508 erstrecken und als Werke der Uebergangszeit einige Beachtung verdienen. Zuerst kommen zwei Reliefs in Betracht, von denen das eine, das der Ursula von Hemmerdey, aussen an der Elisabethkirche angebracht ist. Das andere, wohl auch ehemals an der Elisabethkirche, ist jetzt unbeachtet an der Hausfront gegenüber der Kirche eingemauert. Die Gesamtanordnung der beiden Denkmäler ist die denkbar einfachste. Ein nicht sehr breiter Rahmen umgibt das verhältnismässig tief liegende Relief. Beim Hemmerdey-Denkmal läuft auf demselben eine Inschrift entlang; an den vier Ecken sind die Wappen angebracht: oben links Hemmerdey, rechts Rindfleisch, unten links Beier, rechts Bank. Beim zweiten Epitaph sind die Wappen, die wohl an der selben Stelle angebracht waren, im Laufe der Zeit verloren gegangen.

Das Relief der Katharina Eszligeryn († 1496) stellt in ziemlich grober, aber nicht unmonumentaler Arbeit den aus der Grabtumba auferstehenden Christus dar, mit erhobenen Händen die Wundmale zeigend; neben ihm links Maria, rechts Johannes. Die sehr altertümlich wirkende Inschrift am Sockel lautet:

· Hy leyt Katharina Eszligeryn begraben.

Darüber vorn an der Grabtumba die Jahres-

zahl 1496 und zwei Wappen, links das ihre, eine Schildkröte darstellend, rechts das Kornsche. Für die Zeit bezeichnend ist der Faltenstil der Figuren: tiefe, lang herabgehende, teilweise parallellaufende Falten mit hohen, röhrenartigen Faltenrücken, ausserdem scharfe, fast rechtwinklige Einknickungen. Beide Figuren haben noch nicht die Stabilität der Renaissancezeit in sich. Bei Maria hat man das Gefühl, dass sie halb schwebt, wohingegen Johannes fast einen Tanzschritt auszuführen scheint.

Dass aber auch hier schon das Formgefühl der Renaissance stark mitspricht, beweisen die Gesichter. Sie sind ein Gemisch von Altem und Neuem. Die harmlose Liebenswürdigkeit der früheren Zeit ist gewichen und etwas Sentimental-Derbes ist in die Köpfe sowie auch in die Haltung der Personen hineingekommen. Auch die starke Symmetrie, die hier zu Tage tritt, ist etwas Neues. Die Figuren entsprechen sich vollkommen im Gegensinn. Sogar bei einzelnen Faltenmotiven ist die Symmetrie durchgeführt. Sowohl bei Maria wie bei Johannes gehen vom Rücken aus sehr markante Faltenlinien ab, die in etwas unnatürlicher Weise nach Innen zu laufen; ein Richtungsmotiv, das sich durch die vorgestellten Füsse beider Figuren noch wiederholt.

Das Epitaph der Ursula v. Hemmerdey*) († 1496) schliesst sich eng hieran an. Dieselbe

*) Abb. Bildwerke schles. Kunstdenkmäler Taf. 59 III.

Hand ist unverkennbar. Die Verstorbene, in knieender Stellung und mit gefalteten Händen, wird von der hl. Ursula der Maria empfohlen, beide haben den Glorienschein. Der rechte Arm der Ursula ist abgebrochen — er wird wahrscheinlich einen Pfeil gehalten haben. Maria hat das Schwert in der Brust. Die Inschrift auf dem Rahmen lautet:

> Am tage Francisci ist gestorben dy toguntsame Ursula des erbarn Henrichs von Hemmerdey Ehliche Hausfrawe, Unnd alhye begrabenn. Bittet Gott Vor dy Sele. Anno M°CCCC°XCVI.

Im ganzen ist der Künstler etwas weiter vorgeschritten. Das Grobe, Hölzerne ist geschwunden. Die Falten haben sich etwas vermehrt, haben aber an Tiefe und Breite verloren. Auch die Einknickungen sind weicher geworden und haben nicht die Schärfe wie früher. Es ist ein festeres Stehen in den Figuren zu konstatieren, was wohl auch auf eine gewisse Zunahme des Körperlichen, besonders bei Ursula, zurückzuführen ist. Die Arme und Hände haben noch dasselbe Hölzerne wie am vorhergehenden Relief.

Epitaph Rindfleisch.

Gruppe des Rindfleisch-Epitaphs.

Einige Jahre später, im Jahre 1505, ist das Epitaph des Christoph Rindfleisch und seiner

Frau Hedwig geb. Korn entstanden. Es ist eine der schönsten Arbeiten aus dieser Zeit und befindet sich aussen an der Elisabethkirche.*) Die rechteckige Hochreliefplatte ist auf beiden Seiten von einem dünnen, knorpeligen Baumstamm eingerahmt, der sich oben in ein baldachinartiges Geäst auflöst und in beiden Ecken je ein Wappen umschliesst. Das ganze Stück ist noch im Sinne des 15. Jahrhunderts in zwei Hälften geteilt. Eine teigartige Wolkenschicht trennt die beiden Teile, Himmel und Erde. Oberhalb der Wolken sitzt Gottvater in reicher, schöner Gewandung, auf einem breiten gotischen, mit Fialen verzierten Thron, in der erhobenen Rechten ein Szepter haltend, in der Linken die Weltkugel. Auf seinem Schofse ruht ein Buch, auf dem die Taube des heiligen Geistes sitzt. Rechts und links neben dem Thron musizierende Engel, 5 an der Zahl. Unterhalb der Wolken kniet links Maria, welche mit einer inbrünstigen Gebärde zu Gottvater aufblickend, den Christoph Rindfleisch empfiehlt. Rechts Christus in ähnlicher Stellung und Ausdruck; er empfiehlt zwei knieende Frauen, zu deren Füssen sich ihre Wappen befinden: das Kornsche und das Scholzsche. Im Hintergrund ist die Relieflandschaft einer Stadt zu sehen.

Unter der Platte ist auf einem schmalen Sockel folgende Inschrift zu lesen:

*) Grösse 235 : 140. Abb. bei Lutsch: „Bildwerke schles. Kunstdenkmäler"; Taf. 170 I.

1491 am Sonntag vor Anthoni ist gestorben Hedwigis Christoff Rintfleyschin, des erbarn Marcus Korns Tochter.

Auf einer anderen Platte, die sich über dem Relief befindet und wohl erst später hinzugefügt worden ist, steht folgende Inschrift:

Anno 1508 Ist der erbar Christoph Ryntfleisch gestorben am Dinstag noch Elizabet.

Rechts unten an der Seitenwand der Inschrifttafel hat sich der Bildhauer ganz klein in ganzer Figur ausgemeisselt mit der Jahreszahl 1505. Auf der andern Seite links sein Monogramm und Meisterzeichen. $^{C}\overline{\wedge}^{R}$ Es ergibt sich also aus diesen Inschriften, dass Chr. Rindfleisch im Jahre 1405 dieses Denkmal zum Gedächtnis seiner verstorbenen Frau hat setzen lassen. Er starb dann selbst im Jahre 1508 und seine zweite Frau liess dann die obere Inschrift hinzufügen. Wir haben somit wenigstens eine feste Datierung für das Denkmal, wenn uns auch das Künstlermonogramm keinen weiteren Aufschluss geben kann.

Das Epitaph ist in seinem ganzen Aufbau und in seinem künstlerischen Empfinden ein typisches Beispiel für die Uebergangszeit. Es ist mehr Altes darin als Neues. Wir haben noch den charakteristischen Astwerkbaldachin vor uns, der hier die Form eines Eselsrückens anstrebt und dessen Stützen infolge ihrer Zartheit als Einrahmung kaum in Betracht kommen. Die Relieftafel selbst ist so überfüllt, dass kaum eine

Stelle der Rückwand zum Vorschein kommt und die seitliche Einrahmung zur Einfassung der Massen viel zu schwach erscheint. Auch die Hauptfiguren sind noch ganz gotisch empfunden, nur die kleinen Stifterfiguren in ihrer modischen Kleidung zeigen, dass man am Anfang einer neuen Zeit steht. Das etwas unruhige, rauschende des Ganzen finden wir auch in der Gewandbehandlung wieder. Es wimmelt von den verschiedenartigsten Faltenmotiven. Besonders auffällig sind die vielen muldenförmigen länglichen Faltenbildungen am Aermel und Schofs Gottvaters. Hierbei ist besonders das Faltenmotiv des dreieckig spitz zulaufenden Gewandstückes am rechten Fuss des Gottvaters für den Stil des Meisters bezeichnend. Der Gewandsaum läuft in einer Linie von der rechten Hand hinab, endet dann in besagtem Faltenmotiv und ragt in die Wolkenbildungen hinein. Wir werden hiebei stark an den jungen Stoss erinnert. Schon bei Schongauer finden wir dieses Motiv, von dem es wohl Stoss und die Nürnberger Schule übernommen haben. Aber auch andere Faltenmotive sind noch vorhanden, die auf Stoss'schen Einfluss zurückgehen, so vor allem das heftig zurückwehende Gewand Christi. Es tritt hier eine Faltenanhäufung auf, wie sie wohl Stoss selbst nie angewandt hätte, wie sie jedoch gerade für Schüler oder Nachahmer in ihrer Uebertreibung charakteristisch ist.

Epitaph Scholz.

Gruppe des Rindfleisch-Epitaphs.

Nach dem ganzen Stilcharakter wird man das in der Nähe hängende Epitaph des Bürgers Hans Schulz*) († 1505) auch als Werk dieses Meisters ansehen können. Ein Fortschritt im Sinne der Renaissance ist unverkennbar. Allein schon das fast quadratische Format (200 : 220) weist darauf hin. Ein ganz einfacher Rahmen umschliesst das Hochrelief, das die Verkündigung darstellt. Die Szene spielt sich unter einem Bogen in Eselsrückenform ab, dessen Spitze in den Rahmen übergeht. Die Zwickelfelder sind von etwas grotesken Renaissanceputten ausgefüllt. Auffallend ist die für eine plastische Arbeit immerhin starke Betonung einer Räumlichkeit. Ausser dem Fussschemel und dem Betpult, auf dem alle möglichen Utensilien zu sehen sind — Sanduhr, Glasfläschchen, ein Schälchen und ein Rosenkranz — ist auch noch der Abschluss der Hinterwand durch einen aufgenagelten Teppich angedeutet. Davor breitet sich eine Bank aus, auf der ein Kissen liegt. Auch der typische Vorhang fehlt nicht. Er ist allerdings hier nicht, wie auf den niederländischen Bildern zu einem Knäuel zusammengesteckt, sondern ist über das Betpult hinübergeworfen. Zu er-

*) Abb. Bildwerk schles. Kunstdenkmäler Taf. 59, 3.

wähnen ist hier noch das zu Füssen der Maria angebrachte Wappen der Familie Schulz. Anscheinend kann sich der Künstler nicht genugtun in krausen Faltenbildungen; sogar das Wappenschild muss dazu herhalten. Die linke Ecke ist schon in einer Art Vorahnung des kommenden Rollwerks umgebogen.

Unter dem ganzen befindet sich eine schmucklose Inschrifttafel folgenden Inhalts:

> Anno domini 1505 jor am kleenen Dinstag in der Fasten ist verschieden der erber Hans Schulz, der ein Bürger gewest ist. Den Gott genedigk sey.

Links daneben das Schulzsche Wappen, rechts das seiner Gattin: eine Lanzenspitze von 3 Hörnern umgeben.

Was das Relief selbst anlangt, so ist alles luftiger geworden. Es ist mehr freier Raum da, die Figuren sind nicht so beengt wie auf dem Rindfleisch-Epitaph. Maria kniet in Dreiviertelprofil vor einem Betpult. Mit der linken Hand blättert sie in einem Buch, während sie die Rechte in Verzückung vor der Brust hält. Ihr Kopf mit lang herabwallenden Haaren ist nach rechts gewandt und mit halb lächelndem, halb verschämtem Gesicht nimmt sie die Botschaft des Engels entgegen. Letzterer kommt von rechts herbei geeilt in langem, faltenreichen Gewand und wirbelndem Mantel. Der rechte Arm ist erhoben, der linke hält den Verkündigungsstab, der mit einem Spruchband ver-

sehen ist. Oben in der Mitte des Spitzbogens ist Gottvater in Halbfigur, eine Weltkugel in der Hand haltend, sichtbar. Ihn umgibt ein schmaler Wolkenkranz, aus dem ein Strahl an Marias Ohr dringt.

Für die Darstellung dieser Szene weisen Lutsch und Lübke auf die analoge Darstellung auf dem Genter Altar und dem Zwickauer Altar des Wohlgemut hin. Da wir es hier wohl mit einem von Nürnberg her sehr stark beeinflussten Künstler zu tun haben, so wäre ja diese Verbindung nicht auffällig. Aber die Abweichungen sind doch schliesslich so starke und die sonstigen Analogien zur damaligen Zeit über Deutschland hin so verbreitete, dass uns dieser Hinweis nicht genügen kann. Viel stärkere Berührungspunkte*) finde ich auf einem, dem Roger v. d. Weyden zugeschriebenen Bilde im Antwerpner Museum. Ebenso könnte man eine Verkündigung des Hugo v. d. Goes in der Eremitage zu Petersburg anführen. Auf beiden Bildern sind die Stellungen und Bewegungen der Figuren, denen unserer Darstellung auffallend ähnlich. Der Faltenstil ist ein anderer.

Die Anklänge an die frühe Art des Stoss, die wir im vorhergehenden Epitaph Rindfleisch schon konstatieren konnten, treten hier noch deutlicher auf und es ist auffallend, dass dieser

*) Diese Berührungspunkte sind natürlich nur indirekter Art, da ja die meisten bekannten niederländischen Bilder in diese Zeit in den deutschen Schulen als Nachbildung aufgenommen waren.

Zusammenhang mit dem Nürnberger Meister bisher noch nicht berührt worden ist.

Gruppe des Sauermann-Epitaphs.

Der Zeit nach einige Jahre später, an Qualität aber dem Epitaph Rindfleisch weit nachstehend, ist eine Gruppe von Arbeiten, die eines Meisters Hand verraten. Sein Hauptwerk ist das Sauermanndenkmal in der Elisabethkirche. Das Schema der drei Epitaphs ist dasselbe: eine grosse Platte mit einem vielfigurigen Hochrelief darauf. Darunter ein Streifen mit der Inschrift, der an beiden Seiten konsolartig ausgeschweift ist. Die Platte selbst wird von zwei Konsolen getragen, auf deren Vorderseite sich Wappen mit den Jahreszahlen befinden. Auch hier möchte ich vermuten, dass alle drei Reliefs früher eine stärkere Umrahmung, vielleicht in Form ornamentierter Pilaster, gehabt haben.

Das Epitaph Nr. 12 an der Nordseite der Christophori-Kirche macht noch den unbeholfensten Eindruck, obwohl es später ist als die anderen und die Jahreszahl 1509 trägt. Es ist wenig gut erhalten und macht einen noch recht schadhaften Eindruck. Auf dem Relief sind noch in altertümlicher Weise zwei Szenen übereinander angebracht. Unten weitaus den meisten Platz einnehmend, ist die Kreuztragung Christi dargestellt, mit mehreren Nebenfiguren und Maria

und Johannes im Hintergrund. Links vor Christus kniet in kleiner Figur der Stifter des Steines in Rittertracht. Den Hintergrund bildet eine felsige Landschaft, auf deren Höhen die zweite Szene, der Kampf Georgs mit dem Drachen, sich abspielt. Links und rechts davon auf Konsolen zwei Apostelfiguren. Die Inschrift auf dem Sockel ist stark verwittert und infolgedessen nur teilweise zu entziffern. Sie lautet ungefähr folgendermassen:

Anno domini . . . . . di iul . . . .
obit Hieronimus K. . EB*). . . . Eques Cuius
Anima Requiescat Jn Pace.

Auf den beiden Konsolen sind Wappen angebracht und darüber die Jahreszahl 1509. Der Wert des Stückes ist gering. Es ist noch eine recht hölzerne rohe Arbeit. Von Interesse ist hierbei nur, dass der Künstler für die Darstellung der Kreuztragung Nr. 13 ein Relief des Adam Kraft,**) das dieselbe Szene behandelt, benutzt zu haben scheint und zwar im Kehrsinn. Was mich am meisten in dieser Annahme bestärkt, ist die Stellung der linken Hand Christi. Er stützt beim Zusammenbrechen die Hand auf das Knie. Diese Bewegung sowie die Fingerstellung ist vollkommen identisch mit der Darstellung bei Kraft. Ebenso sind in den Nebenfiguren Aehnlichkeiten vorhanden. Auf den sonstigen

*) Auch die Wappen konnten keine Handhabe zur Feststellung des Stifternamens bieten, da sie nicht zu ermitteln waren.

**) Abb. bei Berthold Daun: „Adam Kraft“ S. 94.

Darstellungen derselben Szene habe ich nirgends eine analoge Stellung bei Christus vorgefunden. Kraft ist der einzige, der dieses Motiv des Handaufstützens anwendet und so kann man wohl mit Sicherheit annehmen, dass hier eine Beeinflussung unseres Künstlers durch Kraft stattgefunden hat.

Da die Darstellung jedoch im Kehrsinn benützt worden ist, so liegt die Vermutung nahe, dass der Künstler eine Kupferstichwiedergabe des Kraftschen Werkes vor sich gehabt hat; oder, was ebenso wahrscheinlich ist, dass beiden Bildhauern ein und derselbe verloren gegangene Kupferstich als Vorlage gedient hat. Wenn auch das letztere der Fall sein sollte, so zeigt doch der ganze Stilcharakter dieses und der noch folgenden Werke eine so deutliche Anlehnung an die Nürnberger Kunst der damaligen Zeit, dass der Einfluss Krafts doch nicht ganz von der Hand zu weisen ist.

Das Hauptwerk dieses Bildhauers ist das Epitaph des Bürgers und Ratsherrn Sebald Saurmann*) Nr. 14, der aus Nürnberg nach Breslau eingewandert war. Auf dem Relief ist die Pietà dargestellt. Maria, umgeben von Heiligen, hält den Leichnam Christi auf ihrem Schofs. Zu Häupten Christi steht der heilige Sebaldus, darüber Catharina und Laurentius.**) Zu Christi

*) Abb. Lutsch: Bildwerk schles. Kunstdenkmäler. Taf. 73,3 und Albin Schultz: Schles. Kunstdenkmale. 1875.

**) Der Kopf ist ergänzt.

Füssen Johannes der Täufer, Barbara und Hedwig;*) alle mit ihren entsprechenden Attributen. Unten kniet der Verstorbene mit einer zahlreichen Familie; links er selbst mit seinen Söhnen, rechts seine Frau mit den Töchtern.

Die Inschrift am Sockel lautet:

> Anno dom. MCCCCCVII Jar am Dornstag nach Jacobi starb der Erber Sebald Saurmann purger zu Preslau dem Got genad.

Auf den Konsolen ist ausser dem Wappen des Verstorbenen und seiner Frau noch die Jahreszahl 1508, das Datum der Anfertigung, angebracht.

Luchs hält dieses Epitaph für «eins der schönsten in der ganzen Kirche». Heute kann man wohl nicht mehr dieser Ansicht sein. Was schon von der Arbeit des vorhergehenden Epitaphs gesagt wurde, gilt auch für dieses. Es ist das Werk eines recht mittelmässigen Bildhauers, der sowohl in der Darstellung des Körperlichen wie des Gewandlichen plump und ungeschickt ist. Die Proportionen sind teilweise ganz misslungen.

Konnten wir schon im vorhergehenden Werke einen Zusammenhang dieses Künstlers mit Nürnberg und der Kraftschen Schule konstatieren, so treten auch hier wieder Momente auf, die dies bestätigen. Abgesehen von der Art der Faltengebung, die in ihrer Unruhe und Zerfahrenheit sehr an Kraft gemahnt, steht auch die Grup-

*) Die beiden Attribute, Kirche und Marienfigur, sind ergänzt.

pierung der Stifterfiguren in engem Zusammenhang mit derartigen Kompositionen von seiner Hand. Schliesslich wäre es ja auch nicht verwunderlich, wenn der Auftraggeber, der ja von Geburt ein Nürnberger war, sich bei einer derartigen Bestellung seiner Heimatsstadt erinnert hätte und einem aus der Nürnberger Schule hervorgegangenen Künstler den Vorzug gegeben hätte.

Das dritte Werk dieses nicht sehr erfreulichen Meisters ist das Epitaph des Matthias Scheurl*) an der Südseite der Magdalenenkirche. Die ganze Anordnung ist dieselbe geblieben, auch die Jahreszahl (1508) ist die gleiche. Dargestellt ist die Kreuzabnahme mit mehreren assistierenden Personen, worunter sich links Andreas und rechts Magdalena befinden. Darunter, in anbetender Stellung, die Familie des Stifters, bestehend aus drei männlichen und drei weiblichen Mitgliedern. Vor dem Kreuzesstamm liegt ein Totenkopf und die Dornenkrone Christi. Wie auf dem vorigen Epitaph bildet auch hier eine felsige Landschaft den Hintergrund; sie ist rechts oben durch ein Stadtbild belebt. Obwohl diese Arbeit nach der auf den Konsolen angebrachten Jahreszahl in demselben Jahre entstanden ist wie das Saurmannrelief, so kann man doch vielleicht einen Fortschritt konstatieren. Die Komposition ist im ganzen freier und luftiger geworden. Das steife Nebeneinander

*) Abb. Bildwerk schles. Kunstdenkmäler. Taf. 73, 2.

der Personen ist geschwunden und es ist eine fast übertriebene Bewegung und ein reges Leben in die Figuren gekommen, wobei man die etwas grotesken Gesichter mit den Glotzaugen mit in Kauf nehmen muss.

In diese Gruppe möchte ich noch zwei Epitaphs einreihen, die einerseits in die Nähe der ebenbesprochenen Arbeiten gehören, andererseits aber zum Stile des Rindfleisch-Epitaph und somit auch zur Art des Veit Stoss hinüberneigen. Das erste ist eine Hochrelieftafel*) (ursprünglich auch zu einem Epitaph gehörig), den Gekreuzigten mit Maria und Johannes zur Seite darstellend. Vor dem Kreuz, welches auf einem kleinen Steinhügel aufgebaut ist, liegt ein Totenkopf, ein zweiter zu Füssen der Maria; den Hintergrund bildet wiederum eine felsige Landschaft mit verschiedenen Gebäuden darauf. Am Himmel sind Wolken angedeutet. Ein schmaler, ornamentierter Sockelstreifen schliesst unten das Relief ab. Den oberen Abschluss bildet ein schmuckloser profilierter Querbalken, während die seitliche Einrahmung aus reich ornamentierten Leisten besteht, die hier infolge ihrer Schrägstellung den Eindruck einer Türleibung hervorrufen.

Wir haben es hier entschieden mit einem tüchtigeren Künstler zu tun, als es bei den vorhergehenden Arbeiten der Fall war. Vor allem ist die Christusfigur besser geworden.

*) Abb. Lutsch: Bildwerk schles. Kunstdenkmäler, Taf. 73, 3.

Die fast unmöglichen mageren Formen sind geschwunden und wir haben hier einen Körper vor uns, der dem Renaissanceempfinden entschieden näher kommt. Die beiden stehenden Figuren sind in Gewand und Bewegung reicher geworden. Auffallend ist bei Maria die stark betonte Gewandlinie, die am Kopf anfangend an der linken Seite heruntergeht und unten in zahlreichen Windungen endet. Das Vorbild dazu findet sich bei der Stoss-Schule. Auf einer Kreuzigungsgruppe von 1504 in der Czartorysky-Kapelle zu Krakau*), die zur Schule des Stoss gehört und früher dem Stanislaus Stoss zugeschrieben wurde, befindet sich eine Maria, die nicht nur in den grossen Gewandlinien eine auffallende Aehnlichkeit aufweist, vielmehr gehen die Analogien auch bis in die kleinsten Faltenmotive hinein. Ebenso ist eine nicht unbedeutende Verwandtschaft bei der Christusfigur vorhanden. Abgesehen vom Lendenschurz, der allerdings gänzlich abweichend gebildet ist, soll hier nur auf die ganz analoge Gestaltung des Brustkorbes und der Hüftengegend hingewiesen werden, ebenso auf die merkwürdige kugelartige Bildung auf der Schulter.

Bei derartig auffälligen Analogien liegt die Vermutung nahe, dass unser Relief von derselben Hand stammt, wie die Kreuzigungsgruppe in Krakau. Dies wäre ja auch bei den starken, sowohl politischen als auch künstleri-

*) Berth. Daun: Veit Stoss S. 85.

schen Beziehungen, die beide Städte miteinander verbanden, nicht unwahrscheinlich. Jedenfalls liegt hier die Arbeit eines Bildhauers vor, der zur direkten Stoss-Schule gehört.

Für die Datierung dieses Epitaphs kommt ungefähr die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts in Betracht. Neben der Abhängigkeit von der Krakauer Gruppe, die ungefähr in das erste Jahrzehnt fällt, würde auch der Stil des Renaissance-Ornamentes eine frühere Datierung nicht erlauben; die aus kandelaber- und fruchtartigen Motiven zusammengesetzten Ornamentstreifen setzen schon ein verhältnismässig starkes Renaissancegefühl voraus.

Epitaph Harnig.

Das zweite Epitaph, das in einem engen Zusammenhang sowohl mit dem vorherigen als auch mit der Gruppe des Rindfleisch-Epitaphs zu stehen scheint, ist das Grabmal Harnig an der Südseite der Magdalenenkirche.*) Das Relief stellt den Gekreuzigten mit Maria und Johannes dar. Links unter Maria steht Andreas, rechts Barbara. Vier kleine Engel fangen in Kelchen die Blutstropfen Christi auf. Darunter in gewohnter Gruppierung die anbetende Familie mit drei Wappen. Die seitliche Einrahmung besteht, wie beim Rindfleisch-Epitaph, aus zwei

*) Abb. Lutsch: Bildw. schles. Kunstdenkm. Taf. 91, 3.

dünnen Baumstämmen. Es ist jedoch hier schon eine Weiterentwicklung zur Renaissance zu verspüren, sie ruhen nämlich auf einer Art Sockel, während sich oben eine Kapitellbildung anreiht. Daran schliesst sich dann ein rundlicher Bogen, dessen Zwickel ganz analog dem Scholzschen Epitaph mit kleinen Engelsfiguren in symmetrischer Stellung ausgefüllt sind. Unter der Relieftafel ist die Inschriftplatte angebracht, deren Inhalt folgendermassen lautet:

> Anno 1510 Am tage Mariae ist vorscheidenn der Erbar Paul Harnig den got genad. Anno 1496 Am Mittwoch vor Pfingsten ist vorscheiden die tugentsame fraw Barbara Paul Harnigine der got genad.

Das Relief kommt in seiner gedrängten Anordnung und in seinen wogenden Faltenmotiven dem Rindfleisch-Epitaph von 1505 am nächsten. Die Stoss'schen Faltenmotive kehren auch hier wieder; so der spitz zulaufende Gewandzipfel bei Johannes, der in gleicher Bildung beim Gottvater des Rindfleisch-Epitaphs vorkommt, ebenso die wirren, gleichsam vom Winde zerzausten Faltengebilde, die in ähnlicher Art sowohl bei der Rindfleisch-Tafel als auch beim Kreuzigungsrelief zu Tage treten.

Bei den vielen Analogien, die diese drei Stücke untereinander verbinden, ist es schwierig zu entscheiden, welchem von den beiden anderen Epitaphs das Epitaph Harnig stilistisch am nächsten steht. Neben der sehr ähnlichen Falten-

und Gewandbehandlung, die zum Rindfleisch-Epitaph hinüberweist, kommen noch die durch Engelfiguren gefüllten Zwickelfelder hinzu, die sich in ganz ähnlicher Anordnung beim Epitaph Scholz (Gruppe des Rindfleisch-Epitaphs) vorfinden. Es möchte deshalb richtig erscheinen, dieses Epitaph in die Nähe des Meisters der letztgenannten Gruppe zu bringen und als Entstehungszeit das Jahr 1510 anzunehmen. Hierzu veranlassen uns die neu hinzutretenden Sockel und Kapitellbildungen der einrahmenden Baumsäulen, sowie die Engelfiguren in den Zwickelfeldern, die hier schon symmetrisch angeordnet sind.

Epitaph Pockwitz.

Eine Wappentafel, die ich aber im Vergleich zu anderen derartigen Tafeln infolge ihrer Grösse und des sonstigen Interesses, das sie beansprucht, mit unter die Epitaphien rechnen möchte, ist die des Johannes Pockwitz*) († 1510). Es ist eine einfache rechteckige Tafel aus rotem Salzburger Marmor, die von spätgotischem Blatt- und Rankenwerk umrahmt, das Wappen des Pockwitz in Flachrelief zeigt. Der Helm des Wappens trägt als Zier den Oberkörper eines Bockes, von dem aus sich als Helmdecke ein reiches Blattgewinde entwickelt.

*) Abb.: Bildwerk schles. Kunstdenkmale Bd. I, Taf. 58.

Man sieht sofort, dass dies keine ganz gewöhnliche Arbeit ist. Die ganz ausserordentlich schöne Zeichnung, sowie die meisterhafte Ausführung lassen auf einen Künstler schliessen, wie er uns in Breslau noch nicht begegnet ist. In der Tat haben wir es auch mit einem süddeutschen Künstler zu tun und dieses Stück ist wohl, wie noch verschiedene andere Steinarbeiten in den Breslauer Kirchen, nichts als eine Importware aus Süddeutschland. Peter Maria Halm hat in einem kleinen Aufsatz in der Zeitschrift des Münchner Altertumsvereins*) über den Passauer Meister Joerg Gartner dieses Stück richtig als Werk dieses Künstlers erkannt. Ein Vergleich mit seinen übrigen Werken, die sich fast alle in der Passauer Gegend befinden, kann uns nur von der Richtigkeit dieser Annahme überzeugen.

Wenn wir das Todesjahr 1510 zugleich als Entstehungsjahr der Tafel annehmen, so wäre immerhin der noch stark gotische Charakter in Blatt und Astwerk für diese Zeit sehr auffällig. Nun gehörte aber bis zum Jahre 1824 zur Grabplatte eine Holztafel mit folgender Inschrift:

> 1510 Sonntag nach der Himmelfahrt Christi ist gestorben der erbare Herr Hanns Pockwicz.

Auf der Steinplatte selbst ist bloss der Name ohne jede Jahreszahl angegeben. Es ergibt sich

*) Ztschr. d. Münchn. Altertumsvereins, N. F. 16.—18. Jahrg., 1905—07.

hieraus mit ziemlicher Sicherheit, dass der Verstorbene die Platte wohl schon bei Lebzeiten in Auftrag gegeben hat und dass erst nach seinem Tode die Holztafel mit Inschrift hinzugefügt worden ist. Wir können also wohl die Entstehung dieser Tafel dem noch stark gotischen Charakter entsprechend ruhig in die ersten Jahre des Jahrhunderts hinaufsetzen.

Diese Tatsache, dass wir es hier höchstwahrscheinlich mit einer direkten Importware aus Niederbayern zu tun haben, ist von grösster Wichtigkeit. Bei der Gruppe der Jenckwitz-Epitaphs war schon die Vermutung ausgesprochen worden, dass ein Zusammenhang der Breslauer Kunst mit der Niederbayerns sehr wahrscheinlich ist. Durch die Tatsache, dass wir hier ein Originalwerk aus dieser Gegend in Breslau besitzen, wird diese Vermutung nur noch bestärkt, und vielleicht werden sich mit der Zeit noch andere Belege für diese Annahme finden.

Einfigurige Epitaphien.

Ueberblickt man die ganze Reihe der Grabmäler aus dem 16. Jahrhundert, so ist es vielleicht auffällig, dass uns in Breslau nur eine sehr geringe Anzahl einfiguriger Grabsteine begegnet. Doppelgräber, wo der Ehegatte und seine Frau in Lebensgrösse nebeneinander dar-

gestellt sind, gibt es im 16. Jahrhundert in Breslau überhaupt nicht. Wenn man an die anderen Teile Deutschlands, besonders Süddeutschlands, Franken (Nürnberg ausgeschlossen) und Schwaben denkt, wo den Hauptbestandteil der Grabplastik derartige einfigurige Grabsteine bildeten, so muss das vollkommene Ausbleiben dieser Art in Breslau doch seinen Grund haben. Vor allen Dingen liegt es wohl an den Bestellern selbst. War es sonst in Deutschland hauptsächlich der höhere Adel, das Rittertum und die Geistlichkeit, die derartige Bestellungen gab, so trat mit dem 16. Jahrhundert das gekräftigte Bürgertum hinzu, ein Faktor, der besonders für Breslau in Betracht kommt. Aehnlich stand es in Nürnberg. Auch hier blühte das Bürgertum um diese Zeit kräftig empor, und wenn auch im Gegensatz zu Breslau hier die Tradition nicht fehlte, so bildete sich doch allmählich eine bestimmte Art des bürgerlichen Grabsteins aus, der nicht die Person des Verstorbenen in den Vordergrund stellte, sondern eine biblische Darstellung zum Mittelpunkt des Ganzen machte. Die Stifter mit der ganzen Kinderschar wurden dann unterhalb der Darstellung in kleiner bescheidener Figur angebracht.

Vielleicht ist diese ganze Richtung in der Nürnberger Grabmalskunst auf eine städtische Verordnung zurückzuführen, die Anfang des Jahrhunderts in Nürnberg erschien;*) darnach

*) Nach Mitteilung des Herrn Lossnitzer.

war die Errichtung von Epitaphien in der Art der Rittergrabsteine verboten. Man glaubte damit die überhandnehmende Eitelkeit und Ueberhebung der Bürger etwas zurückdrängen zu können.

Ob es in Breslau auch ein derartiges Gesetz gegeben hat, konnte ich nicht ermitteln; jedenfalls zeigt uns die ganz ähnliche Gestaltung der Grabmäler hierselbst wiederum, in wie starker Abhängigkeit diese beiden Städte auf künstlerischem Gebiete von einander standen.

Nur ein Stand hat in Breslau das Einfigurengrabmal gepflegt und das ist der Klerus. Die wenigen derartigen Grabsteine, die in Breslau vorhanden sind — es sind nicht mehr als vier —, stellen Vertreter der Geistlichkeit dar.

Vom Jahre 1512 stammt der marmorne Grabstein des Kanonikus Nicolaus von Haugwicz von Kranz*) in der Kreuzkirche. Er besteht aus der üblichen rechteckigen Platte. Rings herum, wo sonst die Inschrift angebracht war, läuft hier ein breiter, von Leisten eingefasster Renaissanceornamentstreifen, in den Ecken vier Wappen einschliessend. In der Mitte, die nur ganz wenig vertieft ist, steht das Bild des Verstorbenen in Flachrelief und darüber, aus spätgotischem Blattgebilde, ein Baldachin. Das vielfach verschlungene, bandartige Blattwerk desselben geht nach unten zu in einen dicken Ast aus, der jedoch ganz unvermittelt abgeschnitten

*) Abb. Lutsch: „Bildwerke schles. Kunstdenkmäler", Taf. 225, V.

ist. Es fehlen somit die Stützen des Baldachins. Allem Anschein nach hat der Künstler in dem nebenher laufenden Ornamentstreifen einen genügenden Ersatz für die übliche Asteinrahmung gefunden zu haben geglaubt. Der Kanonikus ist in vollem Ornat mit Kappe dargestellt und hält mit beiden Händen eine geschwungene Papierrolle vor sich, die folgende Inschrift trägt:

NOBILI · O · NICOLAO HAVGWICZ DE KRANCZ HVIVS SACRAE AEDIS CANO VENCESLAVS FRATER EQVES AVRATVS GERMANO CHARRIS POSVIT · OBYT ANNO M · D · XI XVIII FEBRVARY

Die an und für sich nicht bedeutende und auch schlecht erhaltene Arbeit entbehrt nicht eines gewissen Reizes. Der sonst noch stark im Gotischen steckende Künstler hat bei dem Kopfe des Dargestellten ganz individuelle Züge zu geben vermocht. Sehr altertümlich dagegen wirkt noch die Stellung der Beine — Stand- und Spielbein sind nicht unterschieden —, sowie das Faltenspiel des am Boden aufstossenden Gewandes. Der Ornamentstreifen, der die Platte umgibt, zeigt eine Art Kandelaberornament in ziemlich unverstandener Weise.

Einen grossen Fortschritt hiergegen bedeutet das sehr schöne Epitaph des Priesters und Kantors Osualdus († 1517) in der Magdalenenkirche.*) Das Ganze macht einen ele-

*) Abb. „Bildwerke schles. Kunstdenkmäler", Taf. 227, 1.

ganten, wohlgefälligen Eindruck. Der Künstler beherrscht schon vollkommen die Formen der Renaissance und die freie, gewandte Behandlung der Faltenmotive gibt dem Werk eine Grösse, die weit über den Durchschnitt der Zeit hinausgeht. Die lebensgrosse mächtige Figur des Verstorbenen steht in einer vollkommen schmucklosen Nische mit rundem Abschluss und füllt, abgesehen von den freien Teilen, die zwischen Kopf und Schultern liegen, den Raum ganz aus. Auch hierdurch wird die Monumentalität noch gesteigert. Mit beiden Händen hält er eine längliche Tafel vor sich hin mit Inschrift:

Osualdus doctor, Cantor maioris, et huius
Mole sub hac, pastor conditur, ecclesie
Qui meritas diva laudes, de virgine, et odas
Cantori hac statuit, primus in ede sacras
Et crucis ad lignum strigilem, puri obtulit auri
Quod dedit huic, Cesar Carolus, ecclesie —
Obijt, die Julij prima, Anno domini. 1. 4. 1. 7.

und Wappen (Papagei und zwei Längsstreifen). Er ist im vollen Ornat en face dargestellt und trägt auf dem Kopf eine Kappe. Stand- und Spielbein sind deutlich unterschieden; ja es macht fast den Eindruck, als habe er das rechte Bein etwas vorgeschoben, um damit den Armen die Last der Tafel abzunehmen.

Die Gewandbehandlung mit den Faltenmotiven über den stark durchscheinenden Schenkeln und zwischen den Beinen erinnert stark an die Figur des Johannes auf dem Jenckwitz-Epitaph

Nr. 1, und ich möchte fast vermuten, dass wir es hier mit einer Arbeit aus einer vorgeschritteneren Periode dieses Meisters zu tun haben.

Als Todesdatum ist auf der Inschrifttafel das Jahr 1517 angegeben. Die überaus reife, schon ganz im Sinn der Renaissance durchgeführte Behandlung des Ganzen lässt uns jedoch vermuten, dass das Epitaph erst einige Jahre später, vielleicht gegen 1520, entstanden ist.

Ein drittes einfiguriges Epitaph, das des Ulrich Schaf-Gotsch († 1561), im Stil der Rittergrabmäler, stammt aus einer jüngeren Zeit und wird später noch besprochen werden.

Epitaph Sauer.

Gruppe des Rybisch-Epitaphs.

Ein Rückblick auf diese erste Periode der Breslauer Grabplastik, die ca. die Jahre 1500 bis 1525 umfasst, zeigt uns, dass wir es mit Werken zu tun hatten, die verhältnismässig einfach im Aufbau waren. Den Hauptwert bildete durchweg die rechteckige Reliefplatte, die in der Uebergangszeit von Astwerk, später von einem schmucklosen Rahmen mit Inschrift eingefasst war. Dann traten reichere Umrahmungen, besonders mit pilaster- oder portalähnlichen Bildungen an deren Stelle. Darunter war dann ein schmuckloser Sockelstreifen angebracht, auf dem die Inschrift stand.

Ein vollständig anderes Bild bieten zwei Grabmäle, die in dem Zeitraum von 1533 bis 1540 entstanden sind und unschwer erkennen lassen, dass sie von ein und derselben Hand sind. Sie lassen sich nicht leicht in die Entwicklungslinie der übrigen Breslauer Epitaphien einreihen und stehen somit vereinzelt da, besonders das eine, das Grabmal des Rates Rybisch, bildet den Typus des sog. Prachtgrabes, wie wir ihn in Venedig und auch anderen Teilen Italiens antreffen.

Das frühere Epitaph ist das des Kanonikus Stanislaus Sauer*) in der Kreuzkirche zu Breslau.

Auf einem ziemlich niedrigen kanelierten Sockel, der rechts und links vorspringt, steht, etwas zurückliegend, eine grosse längliche Tafel aus rotem Salzburger Marmor. Sie wird von zwei medaillongeschmückten Pilastern mit vorgesetzten Säulen eingefasst; letztere ruhen auf den vorspringenden Teilen des Sockels. Die Tafel bildet das Hauptstück des Epitaphs und wird durch eine Arkadenstellung in drei Teile geteilt (wir werden eine ähnliche Anordnung später beim Rybischdenkmal finden). Den mittleren Teil füllt das Bild des Verstorbenen in Flachrelief aus, die beiden anderen Teile, rechts und links davon, sind mit Inschrifttafeln, Wappen, Festons und Bändern geschmückt. In den Zwickelfeldern sind zwei Medaillons angebracht

*) Abb. bei Bischof-Ortwein: Deutsche Renaissance in Schles. Blatt 9; Abb. bei Lutsch: Bildwerke schles. Denkmäler, Taf. 79, I.

und der übrigbleibende Raum über den Bögen ist durch ein Rankenornament ausgefüllt. Darüber erhebt sich ein Gebälk mit reicher Verkröpfung. Den Fries des Gesimses füllt eine längere Inschrift. Rechts und links davon über den Kapitellen der Säulen wiederum zwei Medaillons. Rechts D. Augustus Cäsar und links Alexander Magnus P. F. Das sich anschliessende Giebeldreieck hat die Gestalt einer grossen geöffneten Muschel, die in ihrer Mitte ein Medaillon des Matthias Rex Hungariae aufnimmt.

Ein derartiger strenger architektonischer Aufbau mit fast rein renaissancemässiger Ausschmückung und Ornamentierung war natürlich damals für Breslau etwas ganz erstaunlich Neues. Dies veranlasste auch einen Chronisten der damaligen Zeit zu der Bemerkung, dass es »more italico« geschmückt sei.*)

Uns interessiert besonders die grosse längliche Tafel aus rotem Salzburger Marmor. Wie schon erwähnt wurde, ist sie durch Renaissancebögen in drei Teile geteilt. Die Balustersäulchen, welche die drei Bögen tragen, sind fast zierlich zu nennen, jedoch im Vergleich mit italienischen von der gewissen Plumpheit, die der süddeutschen Renaissance eigen ist. In den beiden äusseren Feldern sind an Guirlanden hängend Inschrifttafeln angebracht und darunter je eine Wappentafel, die einen vollständig ita-

*) Förster: Heinrich und Seyfrid Ribisch und die Kunst in Schlesien, im Jahrb. d. Schles. Museums 1907. S. 88 ff.

lienischen Eindruck machen. Das rechte Wappen ist das des Verstorbenen, das linke enthält die Bistumslilien. Die Zwickel zwischen den Bögen sind mit Medaillons ausgefüllt. Die Ornamentranke, die den übrigen Raum einnimmt, indem sie den Krümmungen des Bogens folgt, besteht aus einem fadenartigen Gebilde, das von einer dicken fleischigen Blüte ausgeht und nur wenig Blätter entwickelt. Die Blattform erinnert stark an Formen, wie wir sie in Süddeutschland bei Burgkmaier und seiner Umgebung finden.

Die Inschriften auf den beiden Tafeln sind folgende: Links:

Spes vitae melioris solatium est mortis, sta. saurus vivus sibi FF MDXXXIII;

Rechts:

Huc nos fatum subduxit ab insano horrendae impietatis turbine.

Auf dem Gesimsfries ist folgende Inschrift zu lesen:

Stanislao. Sauro. D. D. Canonico Wratislavien qui virtuis et eruditionis splendore eius ecclesiae praecipuum extitit ornamentum Vincentius Hortesius haeres testamento relictus f. f. gratitudinis ergo.

Aus diesen Inschriften geht also hervor, dass der Verstorbene noch zu seinen Lebzeiten im Jahre 1533 sein Grabmal in Bestellung gab, die Aufrichtung erfolgte aber erst nach seinem Tode

1535*) durch seinen Erben Vincentius Hortesius.

Bildete schon dieses Epitaph in seinem vom Bisherigen vollkommen abweichenden architektonischen Aufbau einen neuen Typus für Breslau, so ist auch das in der mittleren Arkade angebrachte Reliefbrustbild des Verstorbenen eine neue Erscheinung in der Breslauer Kunst. Wie die vorhergehenden Beispiele gezeigt haben, wurde bisher der Verstorbene entweder allein oder mit seiner Familie in kleiner Figur und in anbetender Stellung unterhalb des Reliefs angebracht. Eine einzige Ausnahme bildeten die zwei grossen Grabsteine von Geistlichen, die uns dieselben in ganzer Figur zeigten. Mit unserem Epitaph tritt nun noch das Brustbild in reicher architektonischer Umrahmung hinzu. Es ist merkwürdig, dass wir diese Art, abgesehen vom Ribischdenkmal, das ja vom selben Meister stammt, im Laufe des Jahrhunderts nur noch einmal antreffen. Man hat durchgängig wieder zu dem alten Schema der anbetenden Familie in ganzer Figur zurückgegriffen.

Ohne vorläufig auf den Stil dieser Relieftafel näher einzugehen, soll zunächst das andere Werk dieses Meisters, das Epitaph Ribisch, hier angereiht werden.

*) Bauch: Zeitschr. f. Geschichte Schlesiens. XXXII. 77.

Epitaph Ribisch.*)

Das zweite Grabmal hat sich der Kaiserliche Rat und Rentmeister von Schlesien, Heinrich von Ribisch, errichten lassen. Er war zur damaligen Zeit in Breslau eine bekannte Persönlichkeit und hat sich durch sein Interesse für Kunst und Wissenschaft sowie auch als Förderer der Reformation einen Namen gemacht. Nach einer Inschrift am Epitaph ist dasselbe im Jahre 1539 vollendet worden, nachdem man schon im Jahre 1534 damit begonnen hatte. Es ist 4,83 m hoch, 3,10 m breit.

Der Zusammenhang mit dem Sauer-Epitaph ist unverkennbar. Die Grundidee ist dieselbe; auch hier ein starker Sockel, auf dem, von Pilastern eingefasst, eine rote, längliche Marmorplatte ruht, die mit dem Bildnis und dem Wappen des Verstorbenen geschmückt ist. Zum Unterschied vom Sauer-Epitaph ist hier dem Ganzen eine von drei Säulen getragene Bogenhalle vorgelagert. Die Säulen ruhen auf dem Sockel, der in der Mitte und an den beiden Seiten etwas vorspringt. Die Bogenhalle wird nach oben von einem Gesims abgeschlossen, das von einem reichverzierten Wappen (Ribisch) bekrönt wird. Ueber der Marmorplatte, die hier als Vorderseite einer Grabtumba gedacht ist, ruht der Verstorbene in ganzer Figur. Er stützt den linken Arm, den er an den Kopf gelegt

*) Abb. Bildw. schles. Kunstdenkmäler, Taf. 80, 4.

hat, auf einen Globus, wohl ein Hinweis auf seine Stellung zu den Wissenschaften. In der rechten Hand hält er ein Buch. Ganz nach der damaligen Mode gekleidet, trägt er einen langen pelzbesetzten Ueberrock mit weiten Puffärmeln, eng anliegenden Beinkleidern und breiten, vorne fast viereckigen Schuhen. Den Kopf bedeckt ein flaches Barett.

Die ganze Arbeit hat etwas Unbeholfenes. Auch der Kopf selbst ist unbedeutend. Die Modellierung ist schwach und auch der Ausdruck des Gesichtes, das durch die Barttracht einen unnatürlich breiten Eindruck erweckt, ist starr und ohne Leben. Vergleicht man diesen Kopf mit dem darunter angebrachten Reliefkopf auf der Marmorplatte, sowie mit dem des Epitaphs Sauer, so kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass hier zwei verschiedene Hände tätig gewesen sind. Es käme dann für die beiden Inschriftplatten ein Meister in Betracht, ebenso ein Meister für den architektonischen Aufbau beider Epitaphien, sowie für die liegende Figur des Ribisch-Denkmals.

Man hat bisher die beiden Epitaphien für einheitliche Werke gehalten und in einer Signatur: M. F., die auf der Inschrifttafel des mittleren Feldes der Reliefplatte des Ribisch-Denkmals sich befindet, den Meister Michael Fiedler wieder zu erkennen geglaubt; ein Meistername, von dem man in Breslau sonst nichts gehört hat, dessen Name aber in dieser Zeit in einem

Kirchenbuche unter den Breslauer Bildhauern aufgeführt wird.

Jedenfalls ist der blosse Name hier ohne Belang und er löst keineswegs das Dunkel, das über der Entstehung dieser beiden Denkmäler schwebt; er widerlegt höchstens die Ansicht Lübkes und Luchs', dass wir es hier mit rein «welscher Arbeit» zu tun hätten.

Wie schon erwähnt, steht die liegende Figur des Ribisch, was die Qualität anlangt, dem darunter angebrachten Reliefbrustbild sowie dem des Stanislaus Sauer weit nach. Die beiden Reliefs sind für die damalige Zeit recht gute Arbeiten und gehen wohl in ihrer ganzen Auffassung auf ähnliche Werke in der Malerei zurück, wie sie damals in Süddeutschland und in den an Holland angrenzenden deutschen Landen häufig auftraten. Dass die beiden Arbeiten von einem Meister stammen, ist auch bei einer flüchtigen Vergleichung unzweifelhaft. Die Anordnung der beiden Tafeln ist bis auf das verschiedene Arrangement der Wappen eine sehr ähnliche. Die auf der Sauerschen Reliefplatte angebrachten Guirlanden, Bänder und Wappen stehen vielleicht ihrem italienischen Vorbild noch näher als die Wappen des Ribisch-Epitaphs, die mit ihrem Helmschmuck und den Guirlanden mit den Täfelchen einen stark süddeutschen Einschlag nicht verleugnen können. Man denkt da zunächst an Entwürfe aus der Augsburger Schule, etwa an Namen wie Burgk-

maier oder Holbein. Plastische Arbeiten von einer derartigen Anordnung sind jedoch weder sonst in Deutschland noch in Franken, noch in den westlichen Donaugegenden anzutreffen. Auffallenderweise stossen wir aber auch hier wiederum in Niederbayern auf eine ähnliche Anordnung bei den Epitaphien. Zwei Grabmäler, das eine aus Eggenfelden, das andere aus Pfarrkirchen, weisen mit ihrer Teilung durch Renaissancearkaden und ihre Ausfüllung durch Wappen eine der unseren ganz ähnliche Anordnung auf. Sie werden von P. M. Halm auch dem Meister der Altöttinger Türen zugeschrieben und stammen aus dem Jahre 1522.

Da sich, wie gesagt, dieses Arkadenmotiv, das letzten Endes auch auf italienische Vorbilder zurückgeht, sonst nirgends in Deutschland findet, wohl aber in Niederbayern öfters auftritt, (die beiden angeführten sind nicht die einzigen Beispiele dieser Gegend), so muss wohl auch der Meister unserer beiden Relieftafeln in irgend einem Zusammenhang mit dieser Gegend stehen. War schon eine Wappentafel, wie die Pockwitzsche, aus dieser Gegend nach Breslau importiert worden, warum sollten da nicht auch unsere zwei Tafeln auf diese Weise nach Breslau gekommen sein? Wir würden dann in dem vermeintlichen Michael Fiedler einen niederbayrischen Bildhauer erblicken, der entweder auf Bestellung hin die beiden Reliefs nach Breslau sandte oder der vielleicht selbst später in Breslau

ansässig wurde und in seiner hergebrachten Stilart weiter arbeitete. Gegen die letzte Annahme spricht allerdings die Tatsache, dass sich in Breslau weiter keine Werke von ihm vorfinden. Es soll jedoch hier noch ein zweiter Punkt angeführt werden, der sowohl die eben ausgesprochene Annahme als auch die oben erwähnte Hypothese, dass die Reliefplatten und der architektonische Aufbau zwei verschiedene Hände verrieten, nur noch bekräftigen könnte. Wie wir aus den Inschriften sowohl des Sauer wie des Ribisch-Denkmals*) sehen, liegt zwischen dem Datum der Bestellung und dem der Errichtung in beiden Fällen ein Zeitraum von ca. fünf Jahren.

Es liegt also die Vermutung sehr nahe, dass die beiden Tafeln zur angegebenen Zeit, also 1534 resp. 1533, bei einem auswärtigen Meister bestellt wurden und dass dann nach ihrer Ankunft in Breslau ein einheimischer Meister mit der Ausführung der architektonischen Umrahmung betraut wurde.

Bei einer Gegenüberstellung der beiden Teile käme besonders die Behandlung des Ornaments in Betracht. Auf der Reliefplatte sehen wir das typische deutsche Blatt, das beim Helmschmuck,

*) Die Inschrift auf der Tafel unterhalb des Brustbildes lautet: Hen. Rybisch I. V. D. Inclyt Ferd. Ro. Pau. Bo. Etc. Regi a Cons. Provintiar. Sile. Lus Questor Generalis Hve Monu. V. F. F. Aetat XLIX Anno MDXXXIIII.

Oben an einem kleinen Täfelchen des rechten Eckpilasters befindet sich die Jahreszahl der Vollendung des Epitaphs: 1539.

bei den Zwickelfeldern und an den Kapitellen in gleicher Weise auftritt. Typisch deutsch ist auch die Form der Wappenschilder, sowie die Kapitell- und Säulenschaftverzierungen. Dagegen zeigen die Pilasterverzierungen und die Kapitell- und Sockelformen des äusseren Aufbaues Motive, die mehr dem klassisch-italienischen Ideal nahe kommen. Auch der Versuch einer Art Inkrustation an den Zwickelfeldern, sowie der Zahnschnitt am Architrav weisen auf ein viel unmittelbareres italienisches Vorbild. Nicht ganz damit im Einklang steht allerdings die Wappenbekrönung des Ganzen, die wohl gleichzeitig entstanden ist, aber in ihrer etwas weichen qualligen Art fast einen späteren Eindruck macht.

Ein Zweifel an einer einheitlichen Arbeit ist also durchaus berechtigt; und wenn wir die Inschriftplatte als die Arbeit eines süddeutschen Künstlers gelten lassen, so würde für den übrigen Teil ein stark unter italienischem Einfluss stehender Künstler in Betracht kommen. Man müsste da wohl zuerst an einen Meister aus der Brieger Schule denken.

Ein drittes Grabmal, das anscheinend zu dieser Gruppe gehört und von Lutsch auch dem Meister des Ribisch- und Sauerdenkmals zugeschrieben wird, ist das Epitaph des Bischofs Johann Turzo*) (1486—1520) in einer nördlichen Seitenkapelle des Domes. Von dem

*) Abb. Bildwerk schles. Kunstdenkmäler, Taf. 226, 2.

ganzen Grabmal, das einst einen ähnlich prunkvollen Baldachinaufbau hatte wie das Ribisch-Denkmal, ist nur noch die liegende Figur des Bischofs übrig geblieben. Diese Figur aber überragt die beiden anderen Arbeiten um ein Bedeutendes. Der architektonische Aufbau ist Anfangs des 18. Jahrhunderts abgetragen worden, uns aber noch in zwei Zeichnungen aus dem 18. Jahrhundert erhalten geblieben*). Die Anlage des Denkmals weist entschieden grosse Aehnlichkeiten mit dem Ribisch-Denkmal auf und es ist wohl auch nicht daran zu zweifeln, dass wir es hier mit demselben Meister zu tun haben. Stammt aber die liegende Figur des Bischofs auch von seiner Hand?

Das Grabmal ist nach einer auf der Zeichnung befindlichen Inschrift im Jahre 1537 errichtet worden, also 2 Jahre vor der Fertigstellung des Ribisch-Denkmals. Ein Vergleich mit der Figur des Ribisch zeigt unbedingt, dass hier ein ganz anderer Künstler an der Arbeit gewesen ist. Dort ist alles hölzern, hart und ohne Leben, hier dagegen weiche, fliessende Formen und eine starke Beseelung des Körperlichen. Alles ist bis aufs Kleinste genau durchgearbeitet, ohne dabei kleinlich zu wirken. Ganz vorzüglich ist mit seinen gutmütigen vollen Zügen der Kopf, der uns ein vollkommen lebenswahres Bild des Bischofs zu geben scheint. Ebenso charakteristisch ist für den Verstorbenen

*) Abb. Jahrb. d. Schles. Museums. N. F. Bd. IV. S. 101.

die geschickte Bildung der weichen, vollen Hände. Es ist fast unmöglich, dass derselbe Meister, der die Ribischfigur bildete, auch diesen liegenden Bischof schuf. — Wer der Künstler gewesen ist, ist wohl vorläufig nicht zu ermitteln. Jedenfalls handelt es sich um einen ganz besonders begabten Bildhauer, von dem Breslau leider nur dies eine Werk besitzt.

Bemerkenswert ist bei diesen, sowie auch bei den folgenden Epitaphien, das fast vollständige Zurücktreten des kirchlichen Elements. Wenn es auch gerade bei diesen beiden Grabmälern besonders auffallend ist, so dass man fast an eine Absicht des Bestellers denken könnte, so tritt doch auch sonst um diese Zeit bei den Grabmälern das kirchliche Element gegen früher stark zurück. Es ist der Einfluss der Reformation. Ein Cruzifixus mit anbetendem Stifter und dessen Familie kommt nur noch sehr selten vor. Ebenso sind die Darstellungen mit assistierenden Heiligen vollkommen verschwunden. Man beschränkt sich auf kleine Darstellungen aus dem biblischen Kreise, die zwar den Mittelpunkt des Epitaphs einnehmen, aber nicht wie früher das Epitaph selbst bilden. Besonders beliebt ist die Darstellung des Jüngsten Gerichts, andere Themata sind: die Auferstehung und die Taufe Christi, Petri Befreiung aus dem Gefängnis u. s. w. Die adorierenden Stifter mit Familie werden noch bis ans Ende des Jahrhunderts beibehalten. Es wird ihnen jedoch

mit der Zeit ein anderer Platz angewiesen. Bildeten sie früher mit einen Bestandteil der Reliefplatte, so werden sie jetzt auf dem weit vorspringenden Söckel aufgestellt oder sie finden ihren Platz unterhalb des Sockels an einem predellenartigen Anbau.

Eine grössere Rolle spielt auch von jetzt ab die Inschrifttafel, die sowohl formal wie inhaltlich sehr bereichert wird. Die wichtigsten Daten aus dem Leben des Verstorbenen sowie seine sämtlichen Aemter und Würden werden hier aufgezählt. Es bildet sich somit nach und nach gegen Ende des Jahrhunderts das rein repräsentative Epitaph aus, das ohne starke Betonung des Religiösen zu einer Art Apotheose des Verstorbenen wird. Im 17. Jahrhundert kommt diese Art zur vollen Entfaltung.

Da die Epitaphien der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, die in ihrem Aufbau und ihrer Ornamentierung schon stark zum Barock hinüber neigen und infolgedessen nur teilweise als Renaissancewerke angesehen werden können, in einem später hier anzureihenden Kapitel behandelt werden sollen, so seien, gleichsam als Uebergang zur neuen Periode, noch zwei Epitaphien erwähnt. Das eine befindet sich in der Magdalenenkirche, das andere in der Barbarakirche.*) Diese Grabmäler müssten, was Aufbau und Ornamentierung anlangt, nach der bis-

*) Abb. Lutsch: Bildwerk schles. Kunstdenkmäler, Taf. 114, 2 und 4.

herigen Entwicklung in Breslau ungefähr um 1560 herum angesetzt werden. Sie sind aber tatsächlich schon etwa 25 Jahre früher in Belgien entstanden und zeigen somit, dass Deutschland und besonders die von den Kulturzentren weiter entfernt liegenden Gegenden auf künstlerischem Gebiete um fast $^1/_4$ Jahrhundert nachhinkten.

Das Gerippe der beiden Epitaphs besteht aus Holz, auf dem die Ornamentteile aus einer Art Stuckmasse aufgetragen sind und erwecken so den Eindruck einer Stein- oder Marmorarbeit. Beide Werke haben im Aufbau viel Aehnlichkeit miteinander. Den Grundkern bildet ein rechteckiges Relief, hier die Kreuzigung, dort die Auferstehung darstellend. Die Reliefs sind aus Alabaster und werden von einem mit Früchtekränzen ornamentierten Rahmen eingefasst; zur Seite zwei reich geschmückte Säulen, die auf einem Sockel stehen und oben ein Gebälk tragen. Hieran schliesst sich dann eine etwas überladene Bekrönung, die wiederum ein kleines Reliefbild einschliesst. Das Epitaph in der Barbarakirche gehört der Inschrift*) nach der Familie Baudis, während dem anderen eine nähere Bezeichnung fehlt, aber nach der darunter angebrachten, jedoch nicht dazu gehörigen Sockelinschrift das Büttnersche**) Epitaph genannt werden soll.

*) Die Inschrift samt dem Sockelgebilde stammt aus dem 17. Jahrhundert.

**) In Breslau befindet sich eine ähnliche Arbeit im Museum schles. Altertümer, eine andere in Wien im österr. Museum für Kunst und Industrie.

Diese beiden Epitaphs boten in ihrer äusseren Erscheinung und besonders in ihrer Ornamentierung ein vollkommen anderes Bild als die bisherigen Grabmäler in Breslau und so war man sich über ihren Ursprung nicht klar. Da mich nun einige Ornamentteile, besonders die Friese mit den Putten und dem zweirädrigen kleinen Wagen, an Ornamentzeichnungen eines französischen Meisters des Etienne delaune erinnerten, so ging ich der Spur nach und fand, dass tatsächlich sehr ähnliche Arbeiten in Belgien vorhanden sind.*) Es handelt sich auch hier um kleine, epitaphartige Einrahmungen mit Alabasterreliefs, die scheinbar als Hausaltäre (Retable) benutzt wurden. Das eine, mit der Jahreszahl 1535, befand sich früher in der Sammlung Somzée, das andere ist im Besitz des Herrn van der Haeghen in Gent. Ein Vergleich der 4 Epitaphien untereinander zeigt, dass an den Breslauer sowie auch an den belgischen Arbeiten genau dieselben Ornamente angebracht sind. Demnach sind, allem Anschein nach, derartige Hausaltäre zur damaligen Zeit in Belgien massenweise hergestellt worden und in die verschiedensten Teile Europas versandt worden. Auch hier in Breslau sind die beiden Stücke wohl ursprünglich als Hausaltärchen benutzt und erst nach dem Tode des Besitzers als Epitaphs in der Kirche aufgehängt worden. Dass derartige

*) Abb. J. J. Ysendyck: Monuments classés de l'art dans les Pays-bas. Bd. III.

Arbeiten mit ihren besonders reichen Ornamentmotiven nicht ohne Einfluss auf die darauffolgende Entwicklung gewesen sein werden, ist klar und es zeigt von neuem, dass die Breslauer Kunst zur damaligen Zeit von den verschiedenartigsten fremden Einflüssen durchsetzt gewesen ist.

Lebenslauf.

Geboren als Sohn des Hauptmanns a. D. Carl Graf v. d. Recke-Volmerstein am 15. Oktober 1880 zu Dresden, evangelischer Konfession und sächsischer Staatsangehörigkeit, besuchte ich anfangs eine Privatschule in Dresden. Ich trat dann in die Sexta des Vitzthumschen Gymnasiums ein, das ich Ostern 1901 mit dem Reifezeugnis verliess. Nachdem ich in Kiel und München vier Semester Jura studiert hatte, genügte ich in Dresden beim Königlich Sächsischen Schützenregiment der Militärpflicht. Ostern 1906 ging ich nach Berlin, um das Studium der Kunstgeschichte zu ergreifen. Ich hörte Vorlesungen der Herren Professoren Wölfflin, Kekule von Stradonitz und Delbrück. Ich siedelte dann nach München über, wo ich aber infolge von Krankheit ein Jahr lang aussetzen musste. 1909 kam ich nach Halle und besuchte die Vorlesungen der Herren Professoren Goldschmidt, Robert, Menzer und Krüger. Unter all meinen Lehrern bin ich besonders Herrn Professor Goldschmidt zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Literaturverzeichnis.

Hans Lutsch: Bildwerke schlesischer Kunstdenkmäler.

Hans Lutsch: Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. Breslau 1886.

Dr. H. Luchs: Die Denkmäler der St. Elisabethkirche zu Breslau. Breslau 1860.

Richard Förster: Heinrich und Seyfried Ribisch und die Kunst in Schlesien. Jahrbuch des Schlesischen Museums. Bd. IV. S. 88 ff.

St. Barbara in Breslau: Gedenkblätter zur Erinnerung an die Einweihung dieser Kirche 1898.

Wilhelm Lübke: Renaissance in Deutschland.

Albert Brinckmann: Die praktische Bedeutung des Ornamentstiches für die deutsche Frührenaissance.

Phil. M. Halm: Die Türen der Stiftskirche in Altötting und ihr Meister. Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins. Neue Folge. Jahrgang 1905—07.

Berth. Daun: Peter Vischer und Adam Kraft.

Berth. Daun: Veit Stoss.

J. J. Ysendyck: Monuments classés de l'art dans les Pays-bas. Bruxelles 1880.

A. Schultz: Schlesische Kunstdenkmale. Ergänzungsheft zum schlesischen Kunstleben 1875.